

La in(visibilidad) de la mujer en la música de las fiestas populares

The in(visibility) of women in the music of popular festivals



ANA-MARÍA
BOTELLA-NICOLÁS

1971, española,
Universitat de València,
España.
ana.maria.botella@uv.es

Recibido: 12-10-2018. Aceptado: 17-12-2018

Resumen

En este artículo se evidencian de manera notoria las desigualdades de género en el campo de la música, a través del análisis de la presencia de la mujer en la música de las fiestas populares. Se realiza una aproximación a los estudios de género y las desigualdades femeninas. Además, se estudia la in(visibilidad) de las mujeres en las Fiestas de Interés Turístico Internacional de España. Se utiliza una metodología de análisis de contenido para extraer datos y establecer categorías. Las conclusiones apuntan que la presencia femenina en las músicas de las fiestas populares es escasa o inexistente. No cabe duda de que no existe en el siglo XXI una plena igualdad de sexos en el ámbito musical, ya que a pesar de los esfuerzos, logros y avances, todavía queda un largo camino. No podemos entender el ámbito de la creación artística sin la labor desempeñada por mujeres.

► Palabras clave:

música, fiestas populares, género, educación.

Abstract

In this paper gender inequalities in the field of music are clearly evident, through the analysis of the presence of women in the music of popular festivals. An approximation is made to gender studies and female inequalities. In addition, the in (visibility) of women in the Festival of International Tourist Interest of Spain is studied. A content analysis methodology is used

to extract data and establish categories. The conclusions suggest that the female presence in the music of the popular festivals is scarce or nonexistent. There is no doubt that there is no full gender equality in the musical field in the 21st century, because despite efforts, achievements and progress, there is still a long way to go. We can not understand the scope of artistic creation without the work performed by women.

► Key words:

music, popular festival, gender, education



INTRODUCCIÓN

Según el Instituto Nacional de Estadística en España (INE), el porcentaje de mujeres estudiantes matriculadas en Grado, Máster y Doctorado durante el curso 2016-2017, fue de 54,5%. La proporción femenina más alta se registra en Ciencias de la Salud (69,6%) y la más baja en Ingeniería y Arquitectura (25,1%). También el INE cifra en 24,93% la proporción femenina en la ocupación de artistas creativos e interpretativos, que incluye todas las artes en el censo de 2011. La encuesta de población activa (EPA) que ha publicado el INE cifra en 18,998 millones el número de trabajadores que había en España a cierre de 2017. De ellos, 8,65 millones eran mujeres, lo que significa que suponen el 45% del capital humano actual del país.

El informe mundial de la UNESCO del año 2015 sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales destaca que, en la Bienal de Venecia, el 37% de las participantes en exposiciones fueron mujeres. En el Festival de Cannes de ese mismo año, las directoras nominadas para mejor película fueron solo el 11%; en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 2014 fue del 8% y apenas un 3% fue el porcentaje de mujeres entre los 150 principales directores de música clásica.

Ya de pleno en el sector musical, el informe de la UNESCO detalla que la representación de las mujeres como intérpretes en las 15 principales orquestas de EUA era 35% en 2010, casi igual que veinte años antes. La escritora Ammu Joseph autora del informe, señala un posible motivo al que llama la constante naturaleza de género con relación a los instrumentos musicales, sesgo que luego veremos más en detalle. Apunta también que rara vez se incluyen en los programas obras de compositoras.

En España el porcentaje de mujeres en las agrupaciones sinfónicas supone un 32%. La cuerda tiene una media de 50,12% de mujeres en las orquestas en la Comunidad Valenciana. Apenas representa un 5% para las instrumentistas de trompa y una escasa presencia en el caso de la trompeta, el trombón, la tuba y la percusión (Ciges, 2017).

Por tanto, es notorio que estos datos evidencian desigualdades de género que se ciñen casi exclusivamente a roles heredados y cargados de prejuicios sin fundamentos, específicamente en el campo de las artes y, concretamente, en lo referente a lo musical. Iremos más allá para ver en detalle la figura de la mujer en la música de las fiestas populares.

Así, el objetivo principal del trabajo es sacar a la luz las desigualdades de género en el ámbito de la música y de manera exhaustiva analizar la participación de la mujer en el ámbito cultural del estado español, en concreto las bandas de música de las fiestas populares, que siempre ha sido un terreno bien abonado por la presencia masculina en todo el Estado español. Se ha realizado una revisión sistemática de documentos científicos sobre el tema a tratar y también se han consultado otros muchos estudios relevantes. Se han localizado 25 estudios con calidad suficiente para ser considerados. Se han excluido 8 al no ser finalmente relevantes para el objeto de la revisión. Se han llevado a cabo actividades de localización, selección, análisis crítico, identificación, búsqueda y descripción de la información existente. La metodología, es, por tanto, cualitativa, de revisión bibliográfica, siendo la clave de la construcción del marco teórico referencial que sirve de base a la argumentación del trabajo, desde el punto de vista epistemológico.

Los estudios de género

Los estudios de género en relación con la educación constituyen un campo de investigación muy importante ya que en el contexto escolar se transmiten y difunden los códigos de género que cada sociedad o grupo cultural impone (Tomé & Rambla, 2001), y que influyen de manera determinante en la adquisición de ambas identidades (Díaz, 2005). Además, según sostiene Loizaga (2005), los estudios de género en educación y en música han llegado con retraso en la llamada tercera ola del feminismo, durante la última década del siglo XX¹. Destaca a la Dra. Roberta Lamb como autora del primer trabajo compensatorio en este ámbito con un estudio que consistió en incluir a mujeres compositoras y sus obras en el currículo de Historia de la Música en los años ochenta. Concluye afirmando que el sesgo de género tiene una intensa influencia y que se requiere una relectura del discurso educativo musical (Loizaga, 2005):

La Educación, condicionada por la sociedad que la genera, mantiene un forzado equilibrio entre la obligación de mostrar y generar progreso y ser garante de los valores, tradiciones y hábitos considerados políticamente correctos. En esa pugna entre innovación y conservación, la Educación Musical se ha mostrado significativamente conservadora (p. 161).

Este discurso educativo musical se reformuló muy oportunamente con la LOGSE de 1990, pero como señala Díaz (2005), no significa que se haya conseguido en realidad, sino que los sexismos se ocultan tras una fachada de neutralidad e invisibilidad. Es esta desestimación a la contribución de la mujer a la que se refiere Díaz (2005) en el campo del conocimiento, tanto en los libros de texto como en actitudes del profesorado en sus clases. Es la perpetuidad de los prejuicios y roles establecidos que no se cuestionan. A este respecto, la investigadora López-Navajas (2015), opina que:

En el ámbito cultural, las implicaciones atañen a la totalidad de la población. Las mujeres son las grandes ausentes de la visión del mundo que forjamos en nuestro sistema educativo. Al ser ocultadas las contribuciones de las mujeres y, por tanto, quedar excluidas de la memoria cultural colectiva, se legitima esta ausencia y se provoca una gran pérdida cultural, pero no solo para las mujeres sino también para los

hombres. Resulta un fraude cultural para todos hacer pasar un relato androcéntrico y parcial por uno universal, referente de mujeres y hombres. Y esto representa un verdadero fracaso social, ya que a todos incumbe ese conocimiento y a todos nos es sustraído (p. 195).

López-Navajas (2015) se refiere a la ausencia de nombres de mujeres en los manuales educativos. Su investigación se basó en los libros de textos de tres editoriales de 19 asignaturas obligatorias de los cuatro cursos de enseñanza secundaria en el año 2009. El resultado fue que la presencia femenina en cuanto a referencias de personajes era muy escasa, del 12,8%. En la asignatura de música del 11,5%. El mayor porcentaje fue en la asignatura de inglés con el 29,4% y el de menor presencia se obtuvo en tecnología con 0,9%.

Es un hecho probado que actualmente la educación musical per se sigue sin disfrutar de una sólida formación en la educación básica obligatoria. La nueva ley de educación, LOMCE, ha menguado la poca formación en primaria y secundaria de la asignatura de música, dejándola incluso optativa en algunos casos; todo un ataque a los cimientos de nuestro futuro público (Solà, 2017).

La compositora Ozaita (2006) se refería al propio descubrimiento de la invisibilidad en 1981, cuando fue invitada al Festival de Femina Componens en la ciudad de Viena:

Allí encontré los nombres de cientos de compositoras de diversas épocas de la Historia de las que yo ni siquiera sabía que hubieran existido. En mi ignorancia no tenía conciencia de que nunca se hablaba de las compositoras, jamás se me había ocurrido preguntarme si las había habido, por ello fue un impacto enorme descubrirlas en unas vitrinas que se habían preparado y donde estaba toda la documentación sobre ellas (p. 174).

Finalmente, y sin entrar en el tan socorrido y sensacionalista 'primera mujer que', sí debemos apuntar que Elena Romero Barbosa (1907-1996) fue la primera mujer que en España se puso al frente de una orquesta sinfónica. Según Suárez (2013), Romero fue pionera en el aprendizaje y posteriormente dirección de orquesta, a pesar

1. Para ahondar en el desarrollo de los Estudios Feministas, los Estudios de las Mujeres y los Estudios de Género aplicados a la Música, remitimos a las entradas: Feminism, Women in Music y Gender de The New Grove Dictionary of Music and Musicians en su segunda edición de 2001. Cabe destacar que estas voces no aparecían en el prestigioso diccionario de la primera edición de 1980 (Loizaga, 2005, p. 162).

del veto discriminatorio a la enseñanza artística, que sin estar cerrado a las mujeres en España como en Múnich o París, se recomendaba la educación femenina más adecuada como piano o declamación. A la par de la falta de formación, se excluía a la mujer de la práctica profesional de la música.

Música y género

En la entrevista que realiza Carabetta (2016) a la doctora Lucy Green se habla de que la música delinea al género, confundiendo al oyente como una propiedad de la música. La música es la misma sea cual sea la autoría y sólo se refiere a una interpretación social, una vez conocido el compositor o compositora. De igual forma, su teoría en cuanto a la práctica musical identifica tres categorías: afirmación, interrupción y amenaza. Pone en el ejemplo de la composición como 'amenaza' de las nociones de la femineidad, porque "componer música delinea conceptos de superioridad mental y creativa" (Carabetta, 2016, p. 139). Estos conceptos, herederos de tradiciones sociales y religiosas, delimitan libertades al ser humano que no cuestionamos en el día a día². También es verdad que damos por hecho que la multitud de partituras anónimas de los monasterios y conventos de siglos anteriores al barroco son autoría masculina, olvidando que fueron monjas las guardianas y custodias de muchos archivos históricos, y por tanto, seguramente autoras de esas mismas composiciones. Y esta creencia es sólo y exclusivamente por prejuicios o pensamientos sesgados, además de por la continuidad de un patriarcado impuesto históricamente.

Martí (1999) expone los resultados de una investigación realizada a los jóvenes de Barcelona sobre los gustos de música popular o actual y el conocimiento de alguna compositora. La mitad de los encuestados, tanto hombres como mujeres respondió, 'No saber/ No contestar' a dichas preguntas. Otra cuarta parte de los encuestados, considera 'Debido a la naturaleza humana' como idea generalizada y actitud sexista, sin ningún tipo de razonamiento. En el tercer gran grupo, englobado en 'Por razones claramente socioculturales', el porcentaje de hombres es del 8% frente a un 28,3% de mujeres. Las féminas, por tanto, sí eran mucho más conscientes hace veinte años que ellos de estas desigualdades.

Desde el origen de las civilizaciones, la música

ha formado parte de la sociedad en los actos especialmente festivos, sin distinciones de género. Las mujeres danzaban y tocaban instrumentos como figura en los papiros egipcios o en la cerámica cretense. ¿En qué momento dejó de ser visible la mujer como autora? El prestigio de la mujer se empezó a romper en la segunda mitad del siglo XIII, entre otras cosas, por la misoginia religiosa encabezada por Tomás de Aquino, consiguiendo el rechazo finalmente en la Baja Edad Media, con lo que la presencia e imagen pública decayó hasta desaparecer en 1500, donde ya no se le permitía acceder a gremios y cofradías de artesanos en ninguna ciudad de Europa. Por tanto, la marginación a la mujer sería una cuestión histórico-social y, por ello, como cualquier otra evolución se podría enmendar o rectificar si se cambiara el patrón social.

La mujer en las músicas de Fiestas de Interés Turístico Internacional de España

Según un estudio que publicó el diario El País el 12 de mayo de 2017, el porcentaje de mujeres en puestos de dirección es escaso, apenas un 22%, que representa un 10% menos que en el año 2012 (Lores, 2017). En el ámbito musical no existen datos que confirmen esta situación, pero entre las más de 50 empresas que integran APM (Asociación de Promotores Musicales), algo más del 10% cuentan con mujeres en el último escalafón. Por tanto, si es difícil encontrar datos optimistas sobre la presencia de la mujer en la música, menos datos existen sobre la relación entre mujeres y fiesta.

Para no perdernos en la multitud de tan variables y agradecidas fiestas populares que existen en la geografía española, focalizamos algo tan genérico como la música en el total de las Fiestas de Interés Turístico Internacional. Todas las fiestas se acompañan con música. En este escrito nos referimos a la música propia de la fiesta, como, por ejemplo, la música festera de Moros y Cristianos que "es el alma de los Moros y Cristianos, y que sin la música nuestras Fiestas dejarían de ser lo que son y quedarían reducidas a muy poca cosa, es una realidad que se ha repetido

2. Recordemos la importancia de cuestionarse académicamente los conceptos, como en aritmética, por ejemplo, el número 0 en su forma en que hoy en día se conoce es del siglo VII, cuando el matemático hindú Brahmagupta (568-668) lo introdujo como un número de pleno derecho. Anteriormente a su definición era un espacio o un vacío para el concepto de la nada. Hoy, más que nunca, en el sistema económico capitalista, sabemos lo que significa un cero.

muchas veces y en la que estamos casi todos de acuerdo” (Botella, 2015, p. 34). Por ello y aunque la música participa de forma activa o tangencial en todas las fiestas, veremos exclusivamente la música festera propia.

La delgada línea que separa las fiestas populares para delimitar las que son profanas o religiosas tampoco ayuda mucho. Cada festividad trasciende por unas circunstancias concretas y por otras que pierden el origen en el tiempo. En algunos casos sí podemos vislumbrar y justificar alguna. Como, por ejemplo, la festividad de la Asunción de la Virgen María el 15 de agosto que sería la celebración en la antigua Roma del festival de Diana Cazadora, reina de los animales y de los bosques; o el nacimiento del Cristo que coincide con en el solsticio de invierno, fiesta pagana en la cultura celta o romana. Por otro lado, si hablamos de los Sanfermines, son los encierros y su ritual aclamándose al santo, previa la salida de los toros desde el corral hasta la

plaza lo que se considera fiesta en sí. Imposible catalogarla de religiosa, pero tampoco es del todo pagana. Independientemente de estos hechos, nos centraremos en las fiestas profanas para evitar las influencias religiosas y no tener como variable en las estadísticas los permisos eclesiásticos en cuanto a género.

Para que el Estado declare una fiesta popular de Interés Turístico Internacional, según el BOE núm.170 de 18 de julio de 2006, que deroga la orden de 1987, se tendrá en cuenta el aspecto de la antigüedad y continuidad en el tiempo, arraigo e implicación de la ciudadanía y la originalidad y diversidad de los actos (Orden ITC/1763/2006). Son las fiestas de mayor proyección internacional y con gran aceptación de la población. Hay muchas más a las que considerarlas Interés Turístico Internacional, pero los trámites burocráticos tienen su tiempo. Actualmente existen 64 Fiestas de Interés Turístico Internacional, de las cuales 30 son profanas (tabla 1):

Tabla 1. Fiestas de Interés Turístico Internacional de España

Fiestas profanas de Interés Turístico Internacional de España	Localidad (Provincia)
Hogueras de San Juan de La Coruña	A Coruña
Carnaval de Águilas	Águilas (Murcia)
Feria de Albacete	Albacete
Moros y Cristianos de Alcoy	Alcoy (Alicante)
Hogueras de Alicante	Alicante
Motín de Aranjuez	Aranjuez (Madrid)
La Arribada	Bayona (Pontevedra)
Tomatina	Buñol (Valencia)
Carnaval de Cádiz	Cádiz
Fiesta del Albariño de Cambados	Cambados (Pontevedra)
Carthagineses y Romanos	Cartagena (Murcia)
Romería Vikinga de Catoira	Catoira (Pontevedra)
Moros y Cristiano de Crevillente	Crevillente (Alicante)
Encierros de Cuéllar	Cuéllar (Segovia)
Feria del Caballo	Jerez de la Frontera (Cádiz)
Fiesta de la vendimia en Jerez de la Frontera	Jerez de la Frontera (Cádiz)
Festival Internacional del Cante de las Minas	La Unión (Murcia)
Bando de la Huerta	Murcia
Entierro de la Sardina en Murcia	Murcia
Festival Internacional del Mundo Celta de Ortigueira	Ortigueira (A Coruña)
Sanfermines	Pamplona (Navarra)
Descenso Internacional del Sella	Ribadesella (Asturias)
Rapa das bestas	Sabucedo (Pontevedra)
Carreras de caballos de Sanlúcar	Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)
Carnaval de Santa Cruz de Tenerife	Santa Cruz de Tenerife
Entrada de toros y caballos	Segorbe (Castellón)
Feria de Abril	Sevilla
Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torrevieja	Torrevieja (Alicante)
Fallas	Valencia
Moros y Cristianos de Vila Joiosa	Vila Joiosa (Alicante)

Fuente: Elaboración propia

La mayoría de estas fiestas tienen un protocolo estricto de vestuario, de orden o preferencias en los desfiles y de jurados que velan con rigor el cumplimiento de la normativa en caso de concurso. Los valores del Carnaval de Cádiz como transgredir, criticar social y políticamente y la sátira con sentido del humor son los mismos que las Fallas de Valencia; igual de efímero es la pólvora y los monumentos falleros que las coplas carnavalescas. En otras fiestas se exalta y venera algún elemento o animal, como el toro, el vino o el caballo. Pero no todas tienen música propia. Por ello, hay tres fiestas en las que la música predomina como eje esencial de la misma fiesta y otras dos más genéricas: El cante de las Minas, el Certamen de Habaneras y Polifonía y el Festival del Mundo Celta de Ortigueira. Y los otros dos tipos de música propia son la de Moros y Cristianos y la de Carnaval, que en los dos casos se celebran en varias localidades españolas.

En otras fiestas como las Fallas, sí existen pasodobles falleros específicos para los actos y parte fundamental en los festejos, pero son una extensión del pasodoble en genérico. Conseguimos ratificarlo en la clasificación comercial que realiza la Editorial Piles en su página web, donde diferencia Banda Sinfónica de otras, como Banda de metales o Banda de cornetas. Dentro de la Sinfónica, encontramos el listado de Pasodobles, en un total de 257, sin ninguna subdivisión más³.

En cuanto a la Feria de Abril, uno de los palos flamencos que se baila por excelencia son las sevillanas, junto con las Seguiriyas, las Bulerías o el Fandango, entre otros. El Flamenco es un género musical de gran dimensión e importancia, declarado en 2010 por la UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, pero no es música festera propia de la Feria de Abril.

Del Festival del Cante de las Minas podríamos decir lo mismo. Se celebra ininterrumpidamente desde el año 1991 en La Unión (Murcia). Incluye actuaciones de los artistas del cante, del toque y del baile flamenco más importantes y el concurso de artistas jóvenes para el galardón de la Lámpara Minera con dotación económica. Seguramente no hay música festera más auténtica que el flamenco, pero el Festival de La Unión, nace como certamen de canto, con lo que no es una fiesta propiamente dicha, sino que concursa un tipo de música, como es el flamenco, además de los conciertos.

El Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torre Vieja sigue las directrices del festival anterior. Desde 1955 se homenajea a los marineros que embarcan a Cuba por el comercio y traen las melodías originarias. El género musical es la excusa para celebrar la fiesta, donde el concurso de agrupaciones corales participantes y coros invitados son la actividad principal.

El Festival Internacional del Mundo Celta de Ortigueira nació en 1978, debido a la fuerza de la Escuela de Gaitas de Ortigueira. Originariamente dedicado a la música celta, desde el año 2000 es un referente folclórico. Como en los dos casos anteriores, la fiesta existe por los conciertos de música.

Llegados a este punto, y acotado el término 'música festera' como la música que sale de una fiesta, y no al revés, nos circunscribimos a las fiestas de Moros y Cristianos y a la de los Carnavales.

a) En la fiesta de los Carnavales de larga tradición alrededor del mundo, se emplea la música como creación e interpretación en vivo y además como entretenimiento y diversión. El Carnaval de Cádiz, por ejemplo, ha evolucionado de una forma sorprendente a los vaivenes políticos, con singularidades específicas y la música híbrida por propia naturaleza. Según García (2014):

Sus formas musicales pasodoble, tango y cuplé quedaron detenidas momentáneamente, territorializadas simbólicamente, institucionalizadas, y al mismo tiempo abiertas a otras sonoridades, desde su origen: cuando adoptan otros ritmos, melodías, armonías, circunstancialmente según el tipo que represente la agrupación y, fundamentalmente, cuando fueron gestadas a partir del cuplé heredero de la tonadilla escénica, de las cupletistas de principios del XX; desde el tango, la habanera en su ir y venir de Cuba, de América; a partir del bailable pasodoble, también marcha, taurino y canción (p. 199).

En el estudio que realiza Páramo (2017) se destaca como gran producto las coplas inéditas cada año, que determinan a su vez el atrezo y el disfraz:

La música y el canto están ligados a las fiestas populares. Generalmente encontramos en cada

3. De los 1.315 Cds a la venta online, en la categoría Banda, solamente encontramos un producto de una compositora de jazz, la autora americana Dana Wilson. No hay más nombres de mujeres.

localidad cantares tradicionales con letras alusivas a la festividad que se repiten de año en año; sin embargo, en el carnaval gaditano las coplas se renuevan en cada edición. En algunas fiestas también es tradicional crear textos en verso cada año, pero no son comparables ni en cantidad ni en repercusión popular a las coplas gaditanas; podemos poner como ejemplo los "versos" contenidos en los librets falleros de Valencia, poemas que explican los motivos y escenas de las fallas o que alaban a la fallera mayor o al propio barrio donde se planta el monumento destinado al fuego, pero estos textos se crean en su mayoría para ser leídos, no trascienden el libret (p. 25).

Las diferentes agrupaciones carnavalescas son el coro, la chirigota, la comparsa, tríos, cuartetos y quintetos, según indica la Junta festera en Cádiz en las bases del concurso oficial de 2017. También se especifica la formación de cada agrupación, las formas de las composiciones musicales, los instrumentos acompañantes y la exigencia de repertorio inédito en cuanto a letra y música.

Los datos para la figura de la mujer son apenas visibles: La primera vez que una mujer presidió el jurado del COAC fue en 2011. En el listado de todos los autores de música, letras, de comparsas, chirigotas, cuartetos y coros del Carnaval de Cádiz de 2018 según su web⁴ figuran 4 nombres femeninos de un total de 258. Efectivamente, nos confirma Páramo (2017) que la mujer no participa en un plano de igualdad. En 1981 Adela del Moral compitió como autora de coro mixto, sin embargo, en los créditos constaba que la letra y música eran de 'la agrupación'. Hasta 1984 no apareció su nombre como autora. En estos últimos años aparece una mínima representación de mujeres, como autoras, directoras y participantes de las agrupaciones mixtas. Parece ser que el humor es sólo masculino, además de que diversos pretextos impiden una paridad o al menos liberar la aportación artística que pudieran realizar a la fiesta.

b) Moros y Cristianos. Las Fiestas de Moros y Cristianos con sus entradas y desfiles, comparsas, procesiones, etc., son el terreno fértil para que la Música Festera interpretada por las bandas tenga un gran éxito entre la gente de los pueblos. La Música Festera, la música que se interpreta en la Fiesta de Moros y Cristianos, forma parte de la cultura y la vida de estas

gentes desde tiempos inmemorables. La música es referencia obligada en este arte festero-musical y un patrimonio que los valencianos sienten muy arraigado (Botella & Fernández, 2015). Las comparsas desfilan con música en Alcoy desde el año 1817, cuando en la entrada mora se utiliza por primera vez una banda de Música, la banda del Batallón de Milicianos Nacionales. Así como la Fiesta ha evolucionado con el paso del tiempo, la música también lo ha hecho según las necesidades de cada momento. Así surge en 1882 el primer pasodoble festero que Juan Cantó Francés titula Mahomet. A éste le seguirá la primera marcha mora A-Ben-Amet de Antonio Pérez Verdú en 1907 y, en 1958, la primera marcha cristiana, Aleluya, del compositor Amando Blanquer Ponsoda.

Escribe Gisbert i Gràcia (2011, p. 100) sobre la presencia de la mujer en las Fiestas de Alcoy que "a día de hoy apenas hay 10 mujeres con derechos entre siete mil hombres participando en el rito alcoyano". El cisma se produce en 1998 cuando una mujer fue la primera 'festera' y provocó la modificación de los estatutos de la fiesta, para que las nuevas incorporaciones contaran con el aval de diferentes miembros. Este hecho tan reciente y tan significativo explica la férrea sociedad en la que la música festera de Moros y Cristianos convive.

Al igual que la fiesta del Carnaval, la participación comienza a ser mixta en algunas localidades tanto en 'les filaes' como en las bandas de música, pero no así como compositoras de marchas y pasodobles. Nos constan las autoras Elvira Checa por La puerta grande y María Andrés de El delirio ché pero no que se interpretaran en la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy. De todas las composiciones analizadas que tuvieron el primer premio en el Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy, desde el año 1949 hasta el año actual, no hay ninguna que lleve autoría femenina.

4. <https://carnavaldecadiztv.com/autores-carnaval-de-cadiz/>



CONCLUSIONES-DISCUSIÓN

Partiendo de todo lo expuesto, prácticamente el cincuenta por ciento de la población empleada son mujeres y realizan estudios superiores. Sólo un tercio de los artistas es femenino, así como el porcentaje de mujeres en formaciones orquestales (profesionales o estudiantiles). En los cargos de responsabilidad apenas existe un 3% de mujeres directoras, primeros atriiles o compositoras. Es lo que Ramos (2010) llama segregación vertical imperante. A las razones de Green (2001) de un origen antropológico sobre la desigualdad de géneros, le deberíamos sumar las siguientes reflexiones, donde para cada razón se establece una posible acción:

a) La ausencia de nombres de mujeres en los manuales de texto (López-Navajas, 2015) y la necesidad de incluir las contribuciones femeninas en los materiales educativos. Esta visibilidad y el empoderamiento continuado, establece modelos a seguir para la educación de las niñas y los niños. Recordemos que mientras que el poder tiene que ser concedido, el empoderamiento debe ser aceptado (Whetten y Cameron, 2016), por ende, el primero lleva a la competencia y el segundo a la cooperación, sin perjuicio de nadie.

b) Una posible razón que recogemos de la invisibilidad femenina indica Ramos (2010), es la poca autorepresentación influyendo negativamente en la concepción histórica. El narcisismo esencial en la proyección artística ha delimitado a la propia mujer por no querer brillar demasiado o por sentimientos de inferioridad. El propio miedo al éxito y a sobresalir en algún aspecto, paraliza el propio crecimiento profesional. Esta actitud es el llamado Complejo de Jonás, según Abraham Maslow (Modarelli, 2010), que se afronta con el trabajo personal o educativo del equilibrio emocional y tolerancia al éxito y al fracaso por igual.

c) Existe otra razón que presenta Iniesta (2018) que es la motivación, como la dualidad de voluntad-placer, separando tus problemas de los que no son propios para alcanzar un objetivo sin barreras sociales. Apunta que los prejuicios históricos se siguen transmitiendo socialmente, y tal vez si se vencen con inteligencia emocional de forma individual, se llegue a algún objetivo conjunto.

Todas estas razones corroboran la ausencia de compositoras en las músicas de Moros y Cristianos. Pero además tenemos que añadir la falta de empatía de todavía un conjunto de hombres que intensifica la proyección de sus colegas masculinos en detrimento de la participación femenina. La grandeza de la complicidad varonil no debería ser contraria en la equidad social. Y tal vez sólo es necesaria la concienciación. Cabe decir entonces, y con mayor ahínco, que en las nuevas masculinidades se encuentran los grandes retos en la actualidad. El anacronismo del concepto género en la música festera reclama con urgencia atención.

Entre las medidas que se proponen para incrementar el porcentaje de mujeres intérpretes en agrupaciones están las audiciones ciegas, la conciliación familiar o la discriminación positiva (Ciges, 2017). En cuanto a la formación del profesorado de música propone Díaz (2005) programas de género, del simbolismo y del lenguaje que se utiliza en la enseñanza musical.

Referencias bibliográficas

- Botella, A.M. (2015). Las bandas alcoyanas y su vinculación con la música de Moros y Cristianos. *Revista de Folklore*, 395, 34-51.
- Botella, A.M. & Fernández, R. (2015). Transferencias de la música contemporánea a los géneros populares: innovaciones tímbricas, armónicas y melódicas en la música de moros y cristianos. *Revista del Instituto de investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 29, 43-87.
- Carabetta, S. (2016). Entrevista con Lucy Green. *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, 1(1), 133-156.
- Ciges, T. (2017). Les dones en la música clàssica: trencant el mur de so. *Revista SAÓ*, 414, 1-4.
- Díaz, M^a T. (2005). La perspectiva de género en la formación del profesorado de música. REICE. *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 3(1), 570-577.

- García, F. (2014). Andalucía en el Carnaval. El modelo gitano. En García, F. y Arredondo, H. (2014). *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de estudios andaluces.
- Gisbert i Gràcia, V. (2011). Feminidades y masculinidades en la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy. *Revista Prima Social*, 7, 92-119.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Instituto Nacional de Estadística de España (INE). Censo de Población y Viviendas 2011. Resultados definitivos. Ámbito nacional y residentes en viviendas principales. Recuperado de https://www.ine.es/censos2011_datos/cen11_datos_inicio.htm
- Iniesta, R. (2018). Directoras de orquesta: invisibilidad versus motivación. En A. M^a Botella (Coord.). *Mujeres, música y Educación. Composición, investigación y docencia* pp. 63-80. Valencia: Universitat de València (en prensa).
- Loizaga, M. (2005). Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión crítica. *Musiker*, 14, 159-172.
- López-Navajas, A. (2015). Las mujeres que nos faltan. Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales escolares. Tesis doctoral, Universitat de València.
- Lores, A. (11 de mayo de 2017). ¿Por qué todas las mujeres de la música trabajan en comunicación (y no son directivas)? *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/elpais/2017/05/10/tentaciones/1494429397_297078.html?por=mosaico
- Martí, J. (1999). Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. *Horizontes Antropológicos*, 5(11) 29-51.
- Modarelli, V. (2010). Esculpiendo nuestra mejor obra. *Revista de Psicología GEPU*, 1(1), 20-24.
- Orden ITC/1763/2006. Corrección de errores de la Orden ITC/1763/2006, de 3 de mayo, por la que se regula la declaración de fiestas de interés turístico nacional e internacional. BOE núm. 170, de 18 de julio de 2006, páginas 26983 a 26983 (1 pág.). Disposiciones generales. Ministerio de Industria, Turismo y Comercio. BOE-A-2006-12918. Recuperado de: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2006-12918
- Ozaita, M^a. L. (2006). La asociación de mujeres en la música, en perspectiva. Andalucía: Consejería de Cultura.
- Páramo, M^a. L. (2017). El carnaval de Cádiz como factoría de literatura popular: un acercamiento al proceso de creación y transmisión de sus coplas. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Ramos, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. *Revista Musical Chilena*, 213, 7-25.
- Solà, R. (2017). Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. Madrid.
- Suárez, P. (2013). Elena Romero Barbosa. Primera mujer al frente de una orquesta sinfónica en España. Actas de las Jornadas sobre música y mujeres. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Tomé, A. & Rambla, X. [Eds.] (2001). *Contra el sexismo. Coeducación y democracia en la escuela*. Madrid: Síntesis.
- UNESCO (2015). UNESCO/Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos bajo el auspicio de la UNESCO, (2015). Igualdad de género, patrimonio y creatividad. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Mexico/informe.pdf>
- Whetten, D. & Cameron, K. (2016). *Desarrollo de habilidades directivas*. Madrid: Pearson Educación.